

## 特集◎ 仕切り直し上演論——上演の多様化が 加速する今において、演劇を再定義すること

音・ラジオ・手紙・電話を使った作品、回遊型演劇、創作過程における観客参加に加え、  
オンライン上での演劇作品も認識されつつある今、  
舞台芸術の「上演」形態はますます多様化し、演劇の定義も揺れ動いているようだ。  
作品に適した形態、時間の使い方が提示されていく中で、これまでの活動を活かして演劇の本質に向き合い、  
実践している作り手3名が演劇をどのように解釈しているかに耳を傾ける。  
「上演」の変化があるとすれば、その背景にある  
作り手と受け手それぞれの価値観や対話方法の状況についても論評いただいた。

01	カゲヤマ气象台◎偶然の演劇と、その意義	p.001
02	山田由梨◎空白の中で生まれた必要な余白と、健康のための演劇活動。	p.004
03	村社祐太郎◎その場その場のやり方	p.007
04	渋革まるん◎演劇地図を破り棄てる?——離散集合する〈場〉の上演に向けて	p.010

### 01

カゲヤマ气象台  
Kishodai Kageyama

## 偶然の演劇と、その意義

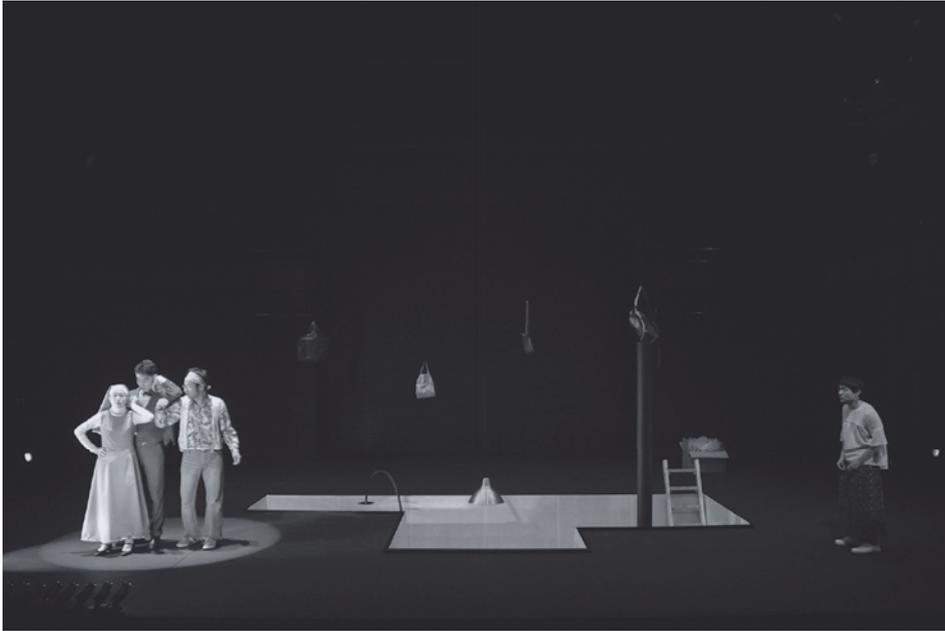
### 円盤に乗る派は何をする団体なのか

円盤に乗る派という名義での活動をスタートして3年になる。これまで、いわゆる演劇公演の制作の他に、独立した編集部による冊子「STONE」の刊行、さまざまなテーマに応じたシンポジウムの開催など、複数の表現者がフラットに共存できるあり方を模索してきた。この春には都内にアトリエ「円盤に乗る場」を設立し、複数のアーティストと共同しながら創作を行いつつ、その過程を同時に観客に対しても開いていくプロジェクトを開始した。

これまでの円盤に乗る派の活動は、こうした「共同」の形を様々な

角度から実践するものだった、とすることができるだろう。メインの活動とも言える演劇作品においては、演出や劇作を共同で行うという企画にも挑戦してきた。例えば2020年1月に上演した『おはようクラブ』という作品は、グループ・野原の主宰であり、青年団演出部に所属する蜂巣もも氏との共同演出の体制で制作した。演出のプロセスを「内面・内側」からのアプローチと「表れ・外側」からのアプローチに分け、担当する領域を限定することによって、それぞれの個性を際立たせつつ作品として成立させるという試みであった。また同年10月にオンラインにて発表した『ウォーターフォールを追いかけて』では、早稲田大学の学生を対象に劇作のワークショップを開催し、参加者それぞれに戯曲の原案を制作してもらった上で、そのバラバラの原案を足し合わせ、一本の筋を通すようにして執筆したものを上演台本とした。

いずれの場合も、共同する者同士が創作物を挟んで濃密に対話をし、意見やアイデアを交換しつつコラボレーションを行うの「ではなく」、それぞれが不完全なものを持ち寄りながら、それらが同居できる場所を用意することで偶発的な出会いが生まれ、トータルとしてひとつの作品ができあがって「しまう」ようなことを狙ったものであった。まさに内容に関することの打ち合わせよりも、雑談という形で多様な



『おはようクラブ』(2020) Photo: 濱田晋

話をすることを重視した。むしろ、雑談の中でそれぞれが、あらゆることを考えながら別々の生を送っている人間同士であることを発見し、そうした不定形で捉えがたい存在である複数の人間が一緒にいるという自覚の中で作品が生まれてくるというようなことを期待していた。作品ごとに成功した部分もあるし、反省点もあるが、一人のアーティストがヒエラルキーの頂点に君臨して全てを規定するのではない、かといって完全な横一列でもない、別の構造での創作というのは円盤に乗る派がずっと追求しているテーマである。

この形というのは、いわば作品の成立を偶発性に委ねるということであって、下手をしたら完全な失敗に終わってしまうという可能性は常にある。もちろん、「今回は駄目でした」で済ますことはできないので、演出家・企画者である自分は、その成功可能性ができるだけ高まるような努力をする。テーマ設定のやり方、依頼の出し方、コミュニケーションの形を工夫し、場合によっては一番重要な部分を自分で背負うこともある。しかし自分が手を下しすぎると偶発性は失われてしまう。全体のバランスを見つつ、一番うまくいく可能性の高い形をとにかく模索する。

なぜこのような形を実践しているのかといえば、それが一番持続可能性が高そうだからだ。演劇の創作は、一人が背負うにはとにかく重たい。日本では作・演出を一人が兼ねることは多いが、あらゆる別々のスキルを全方向的に発揮できる人物は、決して多くはないだろう。創作の現場から少しでも無理な部分を減らしつつ、各々の能力が十全に発揮できるような場は理想的である。また、変化し続ける時代に並走するためにも、新しいものや見慣れないものを取り込み得る体制は望ましい。ハラスメントの問題もある。一人の人間が権力を掌握してしまうと、そこに暴力は介入しやすくなるし、排除の論理が生まれ、村度も行われやすくなる。たとえ演出家が決定権を持っていたとしても、その立場は絶対的ではなく、あくまでも偶発的なものであり、いわば名目上の存在でしかない、という形が健全な創作現場のありようだと思う。

偶発性の論理で作品や集団を成り立たせること。しかし完全な偶

然に身を任せるのではなく、よりよいあり方、高いクオリティを目指し、その実現可能性が高まるように努力すること。作品が理想通りに完成しても、それは「たまたまそのようになったのだ」という態度を取り続けること。同じ成功が何度も続いたとしても、それすら偶然であると言い張ること。それが円盤に乗る派の実践であるし、信条と言えるかもしれない。

## 上演という現象の偶然性

この偶然性の考え方については、創作過程のみならず、上演中に行き起こることもそのものにも反映されている。上演は偶然起こる。と言っても、それはインプロヴィゼーションという意味ではない。舞台上で行われるアクション、発話される

台詞はあらかじめ稽古されたものであるし、技術スタッフとタイミングを合わせるリハーサルを行った上でなされるものである。それは毎回の上演において、ほぼ同じタイミングで同じことが実行される。しかしそれは偶然なのだ。まったく違った上演が行われる可能性は常にある。実際は毎回だいたい同じ内容となるわけだが、それはあくまでも偶然にすぎない。

よく考えると不思議なことだが、公演の期間中、俳優やスタッフはちゃんと上演に間に合うように劇場に来て、準備し、時間になったら公演を始める。しかし毎日それが行われる確証などどこにもない。メンバーが劇場に現れることを保証しているのは、主にただ金銭や契約、人間関係を仲立ちとした約束でしかないのだ。そんなものが本当に信頼できるだろうか？

もっと言えば、街の交通機関やインフラがいつも機能しているとは限らないし、劇場が常に同じ場所にあるとも限らない。天変地異が起こるかもしれないし、宇宙の物理法則が変わってしまうかもしれない。それでもいままで、こうした理由で公演に穴が空いたことは一度もない。結局みんな(多少の遅刻はあれど)毎日ちゃんと劇場にやってくるし、時間通りに本番を始める。そしてこれらはみんな偶然にすぎない。

こういう例をよく考える。なぜ本来自律的な存在であるはずの人間(俳優)が毎公演、同じ内容を、しかも予め書かれた言葉を発することができるのか。それは彼/彼女はいつも完全に自由に振る舞っているのだが、たまたま発した言葉が事前に書かれた言葉と完全に一致しており、それが毎回稽古ごと、本番ごとに起こるのだ、と。彼女/彼は自分の発する言葉がまさに今ここで創作したものであり、完全に新しくこの世に生まれたものだと思っているのだが、終演後に物販で売られている上演台本をめくってみると、一字一句まったく同じ内容がそこに印刷されている。

いわば奇跡である。そして私は演劇というのは奇跡の営みであると考えている。奇跡的に成立するということが演劇の本質ではないか。そうであるとすれば、演劇とは必ずしも劇場で行われるライ



『ウォーターフォールを追いかけて』(2021) 映像:江口智之

ブパフォーマンスに限らないはずだ。先述の『ウォーターフォールを追いかけて』という作品はオンラインで発表したものだが、私はこれをまさに演劇作品であるとし、「オンライン上演」と銘打っていた。

『ウォーターフォールを追いかけて』のオンライン上演は、事前にインターネットを通じて戯曲を読む声を集め、編集し、CG映像や音楽と合わせて一本の作品とした上で定時に配信するというものだった。戯曲の録音は誰でも参加可能であり、期間内に特設サイトに訪問すると戯曲の一節がランダムに表示され、そのページに搭載された録音機能を使って録音すると登録が完了するという仕組みだ。一度登録されると同じ台詞は表示されなくなり、全ての台詞の録音が完了するまで募集は続けられた。録音された音声は、エラーやノイズなどで聞こえないもの、意味が大きく変わってしまうような読み間違いのあるものを除いて基本的にすべて採用されたため、もし誰かの読み方がふざけたものだったり、それぞれの声が多岐にわたって異なったりしていた場合はまったく成立しない可能性もあった。しかし蓋を開けて見れば、質質な参加者はいなかったし、声のトーンの差異も含めて作品となっていた。読むにあたっての簡単な指示はサイトに掲載していたものの、どれほど守られるかはわからなかったため、成立したのは一種の奇跡であると言えた。そしてこの奇跡的な成立の過程に、それが録音物であっても、私は演劇的な体験のようなものを感じたのだ。

上演と、その創作過程。それぞれに偶然性の要素が反映されているが、なぜどちらか片方ではなく両方にこの考え方が入っているのかと言えば、それは私が演劇というものを、上演だけでも創作過程だけでなく、それらすべてをトータルに捉えた営みであると考えているからだ。上演が最終目的であって創作過程はそのための道筋に過ぎないのではなく、逆に集団が存続するために上演があるのでもなく、どこを切り取ってもそれは等しく演劇の営みなのだ。過去の劇団を参照するとき、「どのような作品を上演していたか」だけではなく「どのような集団だったか」も語られる例は多い。後世に伝え残せるものが作品だとすれば、集団のあり方もまたひとつの作品と言えるのではないか。上演とその創作のあり方は不可分に結びついており、これらは多くの場合、矛盾しない考えで統一される。いわゆる「作者と作品」の関係とは違っている点が演劇の特殊さであり、またこのことは同時に、演劇という表現に残された、未来における可能性なのではないかと思う。なぜかと言えば、上演と集まり方が不可分のものとして問題にされる場所は常に政治的な様相を帯び、そのために直接的なアク

チュアリティを求めることがいつも可能だからだ。

## 演劇の政治性と、観客について

つまり、私はこれまで問題にしてきた「偶然性」という要素を、まさに政治的なものとして捉えている。それは社会の構造そのものと対峙しながら、よく生きていくための知恵なのだ。社会の制度の中で、様々な集団やその営みはひとつの体系に組み込まれる。体系は絶対的なものであり、矛盾は認められず、首尾の一貫性を求められる。社会の中で認められるということは役割を与えられるということであり、明白な意義があるということであり、逆に言えばそれを果たさない限りは社会の中で存在することはできない。権力は常にその構造の上に立つ。これは非常に堅牢な構造だ。強固な構造の中に押し込められ、身動きがとれないようになってしまうのは息苦しい。社会の中にしか存在を見いだせなくなってしまうことは大いに不健全である。なぜなら人間の活動は、決してその全てが社会の構造の範疇にあるわけではない。人間は本来矛盾しており、首尾一貫しておらず、固定された役割など存在せず、昨日の自分と今日の自分がまったく違う人間であることはあり得る。場合によって違うことを言い、しかしそれは決して嘘ではない。人間そのものが偶然性の連続によって成り立っているのであり、すでにそのあり方において社会に対して十分にオルタナティブな存在なのだ。

上演もそのための集団も、ひいては演劇というものはその点において同じである。演劇は本来的に矛盾というものが問題にならない。首尾を一貫させるようにしているわけでもない。見た目上は確かにまとまったものであるし、社会の制度の中に存在することも許されるが、実はそれはあくまでも偶然によって成り立っているに過ぎず、いつまでも異なったありようになってしまうかわからない。あらゆる異なった可能性へと常に開けていながら、しかしその可能性は容易には実現されず、あくまでも可能性であり続けることによって、演劇は暴力的な構造に対する別の形を示すことができる。それは人間としての全体性を取り戻すための行為であるし、健全に生きるために絶対的に必要なことだ。私はもし演劇に公共性があるとしたら、いかにもこの部分においてではないかと思う。

ところで偶然性の演劇において、観客はどのような役割を果たす



円盤に乗る派アトリエ「円盤に乗る場」 Photo: カゲヤマ気象台

だろうか。私は観客こそが、まさにこの演劇の主演なのだと思う。なにしろ観客ほど偶然性の高い存在はない。予定通り劇場に現れないことなどざらだ。急な残業の発生、発熱などにより、いとも簡単に観客は来なくなる。そんな本当に現れるかどうかもわからない人々がほとんどは実際に劇場に来ているということ自体、まず奇跡である。もしかしたら予約でいっぱい公演ですら、1人も現れないかもしれないのだ。その可能性は常に存在している。

さらに言えば、観客の数は作り手側の人数よりもずっと多い。そのたくさんの人々が、それぞれにまったく異なった人生を送っている。若者もいれば老人もいる。多種多様な人生が上演という一点において偶然に集合する。それも非常に奇跡的である。上演は観客の中で過去のある地点と結びつくかもしれないし、将来何らかの体験においてふいに接続されるかもしれない。まったく偶然に、上演の体験は観客の時間軸を横断しながら可能性の触手を伸ばす。だから観客が集まっている場所ほど政治的な場はない。一つも政治的議論が発生しなくても、シュプレヒコールが起きなくても、そこはすでに構造の暴力を無化するための場となっているのだ。

そしてそれは必ずしも劇場という、演劇のための建築物の中でなくてもよい。俳優が演技するための場所や、観客が観るための区画が用意されていなくてもよい。あらゆる可能性が偶然出会う場所において観客は生まれる。なぜならそここそが演劇の本質だからだ\*。

2020年以降は演劇の、劇場のあり方をめぐっての議論が活発化した。円盤に乗る派も本年度から半オープンのアトリエを設立し、偶然の観客のための場を模索している。これだけコンテンツの氾濫している時代に、ただ作品を眺めるだけなら別に劇場でなくてもよいのである。観客とは何か、その本当の意義は何か。そうした問いの先に未来のための演劇の姿を見いだせるはずだ。

※ そしてもちろん、それは劇場であってもいい。どちらが選ばれるかは偶然にすぎない。



Photo: Arata Mino

#### カゲヤマ氣象台 (かげやま・きしょうだい)

1988年静岡県浜松市生まれ。早稲田大学第一文学部卒。東京と浜松の二都市を拠点として活動する。2008年に演劇プロジェクト「sons wo」を設立。劇作・演出・音響デザインを手がける。2018年より「円盤に乗る派」に改名。2013年、『野良猫の首輪』でフェスティバル/トーキョー13公募プログラムに参加。2015年度よりセゾン文化財団ジュニア・フェロー。2017年に『シテIII』で第17回AAF戯曲賞大賞受賞。2021年より円盤に乗る派独自のアトリエ「円盤に乗る場」をスタートさせ、アーティストを中心とした新しいコミュニティの形成を模索している。

noruha.net

## 02

山田由梨  
Yuri YAMADA

# 空白の中で生まれた必要な余白と、健康のための演劇活動。

## 創作の前提になっていたことを諦め、手放した1年間

2020年がはじまったとき、主宰する劇団・贅沢貧乏としても個人としても前向きにいろいろなことに挑戦する年にしようと思いを立てていた。劇団での新作上演の予定はなかったものの、新作があるときにはできないインプットや外部の仕事をしようと思気込んでいた。俳優として出演する予定の舞台を控え、夏にはフランス・アヴィニョン演劇祭を視察しにいく計画を立て、インドネシア・ドラマティック・リーディング(IDR)での滞在制作、秋には海外演出家の大きなプロジェクトに演出補佐として参加する予定もあった。劇団としては、城崎国際アートセンターで2度目の滞在制作、2017年に『みんなよるがこわい』という作品で初めての海外公演を協働してから毎年コラボレーションしている中国の劇場とのクリエイション、劇団初めてのヨーロッパ公演として、『わがろうとはおもっているけど』という作品のパリ公演も予定していた。

しかし多くのアーティストと同じように、その半分以上が新型コロナウイルスの影響により中止か延期、または実施形態を変えることを余儀なくされた。その中でも、何か形を変えて実現しようとするプロセスでは、今まで創作の前提になっていたことを意識的に諦め、手放すということをしなければならなかった。今回は主にその部分について書いていきたい。

## 団体の意思をまとめるということを決める

2020年4月、劇団として城崎国際アートセンター(以下KIAC)で滞在制作を予定していたが、緊急事態宣言の発出もあり断念した。KIACのご厚意で8月に延期することを提案していただき、様子を見て行けるようであればということで振り替えが決定していた。しかし、7月の終わりにかなり感染者数が増えたように見える報道が連日なされ、雲行きが怪しくなった。その情勢を受けて、わたしと制作とで、劇団員に個別に滞在制作に行くことに不安がないかなどを確認し、その時点では劇団員たちも実施することに前向きだったため、できる対策をしながら準備を進めていた。しかし、出発の前日の夜になって誰からともなく「本当に行くのかどうか」という話が持ち上がり、一度出発を延期して次の日にまた話し合うことになった。

7月のあの頃は、コロナウイルスをどれくらい不安に思うかとか、外出することをどう思うかの倫理観とか、そういうものが“人それぞれ違う”という状況が顕著になってきた頃だったと思う。劇団員の中でも、コロナ禍で受けた生活への影響も、家族の状況も、不安に思う気持

パリで上演予定だった『わかれうたはおもっているけど』(2019年初演 原宿・VACANT)  
公演は2021年度への延期が検討されている。  
Photo: Kengo Kawatsura



ちもそれぞれ異なり、しかもその裏にはうっすらと“健康”や“命”がかかっているという暗黙の了解もあり、団体の意思を決めるということがこれまでになく難しく感じた。

強制されて無理をして行く人がある状態を避けるため、それぞれの意志を聞こうとするけれど、お互いへの配慮や、もし感染者がでたら…というリスクを口にしては、うまくまとまらない。しばらく悩んだあと、わたしは団体の意志というものを諦めるのはどうかと提案した。5人全員で行くことを諦め、そのかわり個人滞在にしよう。

つまり、決められていた滞在期間中、いつ出発するのも、出発しないのも自由とし、個々に今やりたいことをやりに行く。もしも、滞在先で“たまたま”メンバーに会ったら、何か一緒にやろうと持ちかけるのもいい。ちょっとばかばかしい気もするが、それを言った瞬間急に膠着状態になっていた話し合いが動き出し、それなら出来る、決められるという気持ちになった。実際、滞在先には来たメンバーも来なかったメンバーもいて、やることもバラバラで、たまに一緒に誘い合っただけかをする——個人滞在であり、ゆるやかな繋がりをもった団体滞在という形になった。



KIAC滞在制作の様子/掲示板: その日のそれぞれの予定や何か一緒にやりませんかというお誘いをする場所。全員が毎朝利用する食堂に設置。

## 創作をするより、 生命と健康を維持するための団体

この時期のわたしたちにとって、劇団は創作をするための団体というより、生命を維持し、お互いを支え合うための団体になっていたと思う。補助金などの情報を共有し合い、生活の心配をし合い、物理的に生活レベルで支え合っていた3月～6月。それから7月～8月の滞在制作にまつわる時期は、わたしも含めて劇団員も、参加予定だった公演が次々に中止になり、精神的にも塞ぎ込みがちになり、連日の感染者数のニュースに晒され、そもそも創作をするという気持ちになれない時期でもあった。

去年のKIACの滞在制作にまつわる時間は、その「そもそも創作をする気持ちになれない」ことを受け入れようとしていたのかもしれない。創作を前提としている劇団としては、案外そのことを受け入れることが難しく、時間がかかったような気がする。しかし、それをお互いはっきりと言葉に出せるようになってからは、お互いの話に耳を傾け、ケアをし合うということをしていただと思う。

今までの、創作をしたいから集まっている団体である、という前提に立つことをやめ、そもそも心身を創作に向かえる状態(むしろ創作できなくてもいいから、生きられる状態)に保つこと。そのことに重きをおくことに集中していた期間でもあった。今まで幸いにもそのようなことを考える機会がなかったが、今後創作を長く続けていく上で、これは重要なことなのかもしれないと思っている。稽古場の環境を整え準備をするように、創作メンバーの心身を整えるということについて考える期間だった。

## 演劇をすることのリハビリテーション

2020年12月には、「演劇をすることのリハビリテーション」と名付けたワークショップを行っていた。12月に予定していた劇団のパリ公演が中止になり、抑えていた3週間分程の稽古場が空いてしまい何か別のことをやろうということから企画が持ち上がった。わたしは、秋



KIAC滞在制作の様子/タイムライン: 長い紙を床に置き、考えていることをシェアしたり、「ひとり言」を好きに書いていったり、おすすめしたい本を置いていったりできるようにした。それらに、誰かが引用RTのように、コメントをつけたり、リプライをしたりする、SNSのタイムラインのアナログ版のように機能して、それぞれが今感じていることをうまくシェアすることができた。

に演出補佐として参加した作品で(海外から演出家・クリエイティブチームを招くプロジェクトだったのでリモート稽古が主となった)、厳しい状況の中で稽古・上演までこぎつけるということを経験したものの、依然として上演を前提にして何かをつくるという気持ちにはなれず、その前に演劇をすることのリハビリをしたほうがいいのかという発想からこのワークショップをすることになった。

これは、コロナ禍で多くの公演が中止になったことで演劇活動をする場が奪われてしまった俳優と共に、演劇をする習慣や感覚を取り戻していくことを目的としていた。ワークショップの最終日には、かなり少数の観客役としての参加者を招き発表会と意見交換の場を設けたが、これも「上演をすることのリハビリテーション」くらいの気持ちで実施した。

## 傷を癒す時間としての リハビリテーションの必要性

「リハビリテーション」という言葉は、一般的には病気や外傷などで心身が生活に支障をきたす状態になったときに、再び(re)・適した状態になること(habilis)へのプロセスとして使われる。この「演劇のリハビリ」というネーミングは、実際に日々ワークショップを行っている、とても的を得たものだと感じるようになった。わたしたち演劇人にとって、公演が中止になることは紛れもなく「傷」だったということによりやく気づいたのだ。「こんなときだから仕方がない」とか「舞台芸術は不要不急か」とか、そういった議論にまぎれてしまい、ただただ純粋に「公演が中止になって傷ついた」と口にして話せる場がなかったように思うのだ。

長い時間をかけて準備を重ねてきた公演や出演予定の公演がなくなるってことはすごく傷つくことだったし、そして中止になったあとも、演劇がなくなっても生活は続くし、生きていけてしまうことにも傷ついてた(あるいは戸惑っていた)。その傷を自覚し、言葉にして話を聞いてもらうこと、それから、それをシェアした仲間と演劇を立ち上げる稽古をすること、これは紛れもなくコロナ禍における「演劇をすることのリハビリテーション」だったと思うのだ。

## 上演を前提にしない稽古の豊かさ

この企画の最大の特徴は、「リハビリをすること」「参加者の心身が良い状態になること」を最大の目的にしていたため、上演に重きを置かなかったことだ。普通の稽古なら、良い作品を上演してチケットを買ってきてくれた観客に楽しんでもらうことなどを共通の目的のひとつとしておくと思うのだが、今回はそれが一切なかった。むしろ、上演ができなくてもいいとすら思っていた。

実際、60分程を予定していた上演は、25分程の短いものになり、その他の時間は観客にどのような稽古を行ったかをシェアし、質疑応答の時間をもうけコミュニケーションを取る時間にあてた。これまで「ワーク・イン・プログレス」という創作途中のものを観客に見せることに対して、懐疑的な部分もあったが、完成されたものを見る観劇とは違うものとして、不完全なものを見ることの楽しさがあることもわかった。

話がそれたが、毎日の稽古の時間に俳優が何を感じ、どのようなコミュニケーションが行われたか、つまりプロセスそのものに重きを置き、稽古をすること、毎日の稽古で起きたこと、それ自体が重要で、リハビリの達成につながっていくのだという共通の認識。それを前提にした稽古をした時、今までよりも少し自由に創作ができていくことに気づいた。

それは、動員やスケジュール、進捗状況などを気にしないで創作をすることでしか生まれえない時間や、空間だったのだ。

## 健康にいいから演劇をやる

ちなみにそのような時間・空間を過ごしながらか、わたしが何を考えていたかということ、いい創作ができたとか面白い表現が生まれたとかいうことよりも、純粋に心身が健康になっているなあということだった。「無駄」とされる集まりが禁止され、様々なことが制限され、やはり精神は弱っていた。そんなわたしに演劇がもたらした健康。そのことに新鮮に驚いた。

わたしにとって演劇の稽古をし、上演するという事は究極に贅沢なコミュニケーションで、わたしはそのコミュニケーションを求めているから演劇をするのかもしれない、と一連のワークショップを通して改めて考えていた。

稽古中に、テキストの意図をどのように解釈するかとか、答えのないことについて話し合うこと、あるいは、どうすれば一番美しく椅子からすべりおちることができるか、とか、どのリズムでセリフを発するのがいちばん気持ちいいか、とか、そういう普段生活をする上では絶対に必要のないことについて研究すること。そういうことは、生活することに追われているだけの時に比べて圧倒的に精神的ゆとりと豊かさを感じることができる。また、上演を通して、自分たちが考えていること・感じていることが、つくった作品の中に表現され、観客にそれを眼差されるということ。そして、その上演について感想や意見をもらい、そこから対話が生まれることは、わたしにとっては何にも替えがたい贅沢なコミュニケーションなのだと感じた。

そして、それらのコミュニケーションは明らかにわたしを健康にした。これまで、演劇を上演できることが当たり前だった時、締め切り

に追われ、なんとか必死になって本番を迎えていたときは、むしろ忙しきで不健康になっているのではないかと思った時もあったが、結局のところ演劇および表現は、自分の健康にとっては必要だった。

## 上演を前提にしない、これからの演劇

上演がなくなるといふこと・公演が中止になるといふことは、よっぽどのが無い限り起き得ないことだと思っていたが、2021年の今、それはむしろ当たり前になり得ることになってきてしまっている。変異株などウイルスが猛威を振っている背景と、政府の行き当たりばったりの政策とも言えなくような対応が合わさり、“偶然”上演をできた団体と、公演ができなかった団体とに分かれてしまっている現実がある。

未だこの状況の終わりが見えない状況で、わたしたちは演劇を続けるために、「やれない可能性を考えながら企画・創作する」ことを強いられている。非常に厳しい状況だが、その時に先に述べた「プロセスに重きを置く・上演だけに価値を置きすぎない」ということを念頭に置きながら創作に当たるといふことは、上演中止という事故が起きた時のソフトランディングになるのではないかと考えている。例えば、リハビリワークショップの発表の場で観客との間に起きたコミュニケーションの経験から、今まで以上にワーク・イン・プログレスとして創作過程を公開することや、あるいは一度の上演で終わることがない、長期的な創作プロジェクトとして企画を立ち上げるということ、など。もちろん中止にならないことに越したことはないのだが…。

コロナ禍によって、わたしにとっての演劇(とりわけ劇団の活動)がライフワークとしての立ち位置にあるのだと今まで以上に強く再認識した。作品のテーマを選ぶ段階でも、創作のプロセスを考える段階でも、一度上演を中止にされても挫けないような長期的な目線を持ちながら作品を作り上げていくことを意識していきたい。



Photo: Kengo Kawatsura

### 山田由梨 (やまだ・ゆり)

劇作家・演出家・俳優・贅沢貧乏主宰。2012年に劇団「贅沢貧乏」を旗揚げ、以降全作品の劇作・演出を務める。『フィクション・シティー』(17年)、『ミクスチャー』(19年)で岸田國士戯曲賞最終候補にノミネート。17年に『みんなよるがこわい』で中国3都市4ヶ所公演を行い、18年には同作の中国版を現地の俳優と共に創作するなど国内外で活動中。2020年度よりセゾン文化財団セゾン・フェローI。近年はTVドラマの脚本や小説の執筆なども手がけ、短編小説『目白ジャスミンティ』が群像に掲載。全話脚本担当し「日本版セックス・エデュケーション」と評されたAbemaTVオリジナルドラマ「17.3 about a sex」が配信中。

zeitakubinbou.com

## 03

### 村社祐太郎

Yutaro MURAKOSO

## その場その場のやり方

### クレーマーになるその前に

なぜ受付もやるのか、と訊かれ私は咄嗟に「クレーム対策」と答え、「という側面もあります」と付け足した。これが2021年4月のこと。別に奇をてらったつもりもなかったのに、つらつら頭で考えたことを口から途切れ途切れこぼし、続けた。インタビュアーの方はときどき笑いながら、真面目に聞いてくださった。皆そうだと思うが、いま自分はクレーマーになっているのではないかと不安になる場面が日頃ありはしないか。私は大いにある。例えばつい先日にもあった。先日、区のテニスコートの使用料の支払いのため、自宅近くの区役所分室兼文化センターに立ち寄った際、「緊急事態宣言の発出に伴い」云々という文言がべたべたガラスに貼られ、文化センターの窓口が閉まっているという状況と鉢合った。そのまま奥へ進み、開いていた役所窓口でどこで支払いをすればいいのかと問い合わせると、方々へ確認があったのち「ここに電話してください」と手書きのメモを渡された。そのスポーツ課へすぐ電話をかけると、そこでも欲しかった答えは得られず、「いまから言う電話番号へ」と再度よそへの電話を促された。次の電話の先からは、欲しかった答えが返ってきた。私は一度家に戻り、自転車に乗って少し離れた場所にある区民体育館へ向かった。

このやり取りの中で、相手を理不尽に非難した覚えはない。「状況が変わったのであればもっとわかりやすく周知しておくべきだ」といった向こう見ずな主張もしていない。私には知りたいことがあって、それを問い合わせただけだ。だがこのやり取りの間、私の語気は強かった。「わかりました」や「どこに行けばいいんですか」といった必要な言葉を、必要以上に重苦しい調子で扱った。あのやり取りをクレームではなかったと言い張る自信が私にはない。自分がただ正しく、間違っているのは相手で、強いて言えばこちらは我慢もしている。このような態度に救いはない。視野が熱中症のはじまりみたいに狭くなる。

理想論ではあるが、観客をクレーマーにしてしまうと、クレーマーとはどのつまり視野が狭くなっている状態のことなので、こちらで準備した上演についていくら根気良く考えてもらおう機会を消失させてしまうことになる。だから観客がクレーマーにならないように、上演にまつわる環境を適宜手入れしている、という話だ。例えば私はこれまでの自主企画の公演において、ほぼすべての上演回の受付業務を自らやってきた。だから自分の作品を観にきてくださったことがある人のうちのおよそ9割5分を、顔と名前セットで覚えている。インタビュアーに笑われつつ、私は演劇に乗じて「相当に顔を割ろうとしている」と言った。確かにこのあと挙げるクレーム対策のいくつかを、“顔を割るための手立て”と束ねてみても良さそうだが、ただ果たして顔を割る



『屋上庭園』(2019)にて、受付で選ぶ飲みもの一覧(画面左)

のがクレーム対策として一定の効果を上げているかどうかは分からない。観客はクレームを胸に抱えたままその場から立ち去ることもできるし、感情表出があってもなくてもいいわけで、クレーム総量というのは到底測り得ないし、またクレームの痕跡を残してもらうためにはかなりの工夫が要る。とはいえやはり顔を割る意味はいくらかあると信じている。クレームは、発するその人の言動が回り回って他へ知れる可能性が毛ほどもないという、匿名的な状況を温床にして育つ気がする。その密室に孔を開けておく。(「世間は狭い」さえ処方箋になりそうなので)それくらいはなんとか出来そうな気がする。

あくまで暫定的にはあるが、クレーム対策と名付けようがありそうな過去の実践を、4例挙げてみる。ひとつは受付の業務を拡充した例で、平成の終わり、2019年4月の最終週に5日間の日程で岸田國士『屋上庭園』を上演した時のこと。来場した観客との間で予約の有無の確認、金銭授受を終えたのち「この中から一つ飲み物を選んでください」と言って、私は脇のパネルを指差すことにした。パネルには「常温の硬水/冷たい黒豆茶/温かい出汁」とあり、実際に選んでいた飲み物を紙コップに注ぎ各々に手渡した。出汁は茅の舎のかつお出汁のパックから煮出しており、かなり上品な味がした。また黒豆茶は無印良品で買った水出し用のパックを使い、前日からピッチャーに出しておいた。つつじヶ丘アトリエの協力があって、なんとか5日間この手間のかかる体制を維持することができた。公演中は暑い日も寒い日もあった。会場は多少分りにくい位置にあったので、開演ぎりぎりに到着する人も多かった。中には汗だくで出汁を飲んでいる人もいた。

2つ目は同年9月末から12月まで、約3ヶ月間のうち週末を中心に断続的に上演を続けた公演『フードコート』で実践したもので、予約システムに関するものだった。思い切って券種を「2回券」と「フリーパス」の2種類に限ることにした。上演は全部で21回あったが、フリーパス購入者の中に9回観劇した方がいた。その方は会場だったTABULAE(東京・向島)の近所に住まわれていて、ある日には「今日席空いてる?」と入口に顔を出して、「混んでいたらまあ帰ろうと思って寄った」と言った。また予約を開始してから何度か寄せられた「1回しか行けないのだが」という問い合わせに、私は出来るだけ丁寧に対応した。大変心苦しいのですが、その場合も2回券を買ってください。つまりそういうことなのです。ひとまず来ていただいて、その後再会できるのを心待



『フードコート』(2019)にて、ラップに包まれた来場者の靴

ちにしています。

3つ目また先程の『フードコート』からで、会場だったTABULAEはギャラリーに改装された一軒家でお茶屋の居抜きだったため、片や住宅の玄関、片や通りに面したガラス張りの土間という仕様だった。そこで我々は観客の動線を工夫し、来場時は玄関から靴を脱いで上がってもらい、帰りは上演空間でもあった土間からガラス戸を開けて出ていってもらうという設えにした。またいちいち玄関に置いた靴を取りに戻ってもらうのではややこしいので、自身の靴を自ら抱えたまま上演空間に滞在してもらうことにした。靴の持ち込み方については当初下足ケースの配布も考えたが、コストと衛生面を優先し、大判のラップで靴を頑丈に包ませてもらうことにした。観客は帰る際、靴のラップを引き剥がし会場に備えたゴミ箱へ捨てた後、ガラス戸から正面の通り(鳩の街商店街)へと出ていく。

4つ目は2020年2月23日から3月2日の日程で森下スタジオで実施したオープンスタジオ『保清』という取り組みの中で行った。『保清』の券種は1枚のみ(全日程開場時間中出入り自由、5200円)だったが、各種割引を充実させた。長年の「新聞家」ファン割、友人・家族割、慧眼の批評家割、過去に「新聞家」の作品制作 or WSに参加割、今作限りで金輪際「新聞家」の作品は観ない割、ディレクター・キュレーター割と6つの割引があった。割引の適用条件が「こちらが可否を判断する」だったので、場合によってはなんともしょっからい幕引きになった。

## クレーマーになったその後に

私が主宰する新聞家の公演に一度でも足を運んでくださった方であれば恐らくご存知だと思うが、「意見会」というグループワークが新聞家の公演にはついてまわる。例えば上演が5回ある公演においてはきっかり5回、つまり各上演のその後に意見会を設けている。意見会という言葉に他意はなく、私はよく便宜的に「このあと10分休憩をした後に、ここで意見会をやりたいと思います。考えたことを言っていたり、ご質問に答えたりします。可能であればぜひご参加ください」と言って、上演終了後間もない場を一旦賑やかす。奇妙と思われるかもしれないが、ほとんどの方は帰らずにこの意見会に参加して下さる。その一番の理由は、上演それ自体の時間が驚くほど短いだからだと思う(ホームページにある直近の7公演の平均上演時間は

約20分48秒だった[内最短は8分])。

わざわざこの取り組みをグループワークと言ってみた理由は、意見会が単に質疑応答の場に終始しなければいいなと、個人的に毎度願いを込めているからだ。それはどういうことかという、せっかく偶然居合わせた面々が車座になりひとつの体験について語らおうとしているのだから、互いが目配せをできればいいなと願っているということだ。「あなたはどうか」という伺いを互いに錯綜させる空間には、なんとも言えない感興が立ち上がる。そしてぼつぼつと自身のことを語り出す。まずは当たり障りない「わたしはこれで4度目の新聞家なんです」「初めて来ました」「これ毎回訊いているんですが」「今日が9回目です」などといった新聞家に対するそれぞれの立場から。そして考えたこと、気になった部分について恐る恐る触れてくださる。するとこれは聞いた話だが、自分が(恐らく)聞き逃していた内容について他の人が話している、という事態が起こることがあるそうだ。そのときに底の方で何が起きているのかと想像すると、私は晴れ晴れとした気持ちになる。これは他人の目や口、耳を借りた感じだろうか。それとも“自分向け”にインディビジュアライズ(個別化)された伝聞を聞いた感じだろうか。少なくともそれは、クレーム感情が一部氷解していくのに、効果を上げるのではないだろうか。同じ出来事を二度経験するという不可能性に肉薄し、「感じる」ことをやり直す。そんなことが起きてはいまいかと期待してしまう。

上演が先か、意見会が先かという突拍子もない質問をされることがよくあるが、時間配分(例:上演20分、意見会70分)のことを加味すると確かに言わんとすることもわからないではない気がする。そして実際に、意見会をやるために上演を画策しているんだ、という実感に包まれることもままある。ただどちらかだけ、が重要ではないということは思ったことがない。あるいは「上演でやればいいことを上演できていないだけなんじゃないか」といった主旨のことを言われることもあるが、それはその通りだと思う。上演で扱いつらい部分を、意見会に扱ってもらっているのだろう。逆も然りであって、その場その場でやるべきことが違うということなのだろう。2つの状況に分け一振りのコミュニケーションを行う、その機会として私は演劇実践のことを想定しているように思う。

### 郷に入っては郷に従え

私が熱中しているのは、「郷に入っては郷に従え」と言うときに示される仕来りの、とりわけ明文化できないバージョンを賦活させることだ。出来事や状況を創作するのが演劇の可能性のひとつであるのなら、ある出来事・状況において、まざまざと張り巡らされた規律に適宜何か方策を用い適応し日々をやり過ごす私たちの日常的な狡猾性に、なぜ演劇が訴えてはいけないのだろう。「規律からはずれているが、といって規律のちからがおよぶ領域の外にあるのでもないような手続き」<sup>1)</sup>はあらゆる取り決めの縁に不可視の帯域として存在する。その帯域にいる間、わたしたちは集中している。そこを出てきたところでクレームか、後悔を口にする。

1) ミシェル・ド・セルトー『日常実践のポイエティック』山田登世子訳、ちくま学芸文庫、2021年、p.243

## 3つのスーパーマーケット

私が住むあたりにはあまり坂がない。また道幅がやけに広く、ぼーっと間延びしていくような道が縦横無尽に広がっている感じがする。だからということもないが、私は活動範囲をある程度広く見積もっている。いくつかの理由から、あまり時間がないときでも一番近くにあるマルエツプチではなく、それぞれもう少し遠くにある3つのスーパーを利用することが多い。これからその3つのスーパーを紹介する。

レシピが特に決まっていないとき、わたしは野菜から何を作るか考えたくて「ザ・やさいや」まで8分ほど歩いていく。ザ・やさいやはバングラデシュ人の男女が恐らく10人くらいで入れ替わり立ち替わり切り盛りしているスーパーで、とにかく置いてある野菜の9割が衝撃的に安い。巨大な白菜はいつも1玉100円で、大根もキャベツもそう。1カゴ100円の里芋は数えると32個あった。置いてある野菜はほとんどが国産のもので、パッケージも一般のスーパーに並んでいるものと変わらない。1年ほど通ううちにその安さの理由が少し知れたが、収穫から時間の経ったものが一部陳列されているようだ。葉先が痛んできているほうれん草(だいたい5、6束)が2袋で100円というのはよくあるし、レッドブル185mlが128円なんて時もある。江東区・森下に位置するこのザ・やさいやは、2021年2月ごろにリニューアルしてシッタータ・ミニマートに名称が変わった。店内はスケルトンのままだが、入り口にゴシック字で店名が掲げられるようになり(以前はメモ用紙に手書きで「ザ・ヤサイヤ」、無個性なエスニック料理店仕様となった。個人的には什器が不足していて今よりもっと雑然としていたザ・やさいや時代に思いを馳せることもある。昨年の秋口、会計の際に現金が10円足りないということがあった。個人的に縁のないペイペイ以外はキャッシュレスが使用できず、私は「コンビニで下ろしてきます」と言ったが、レジの方が「今度でいいよ」と言って会計を済ませ、レシートの裏に鉛筆で「10円」と書いたものを渡してきた。その対応をありがたいと思った。私はその後レシートを失くさずに日々を過ごし、翌々週にまた買い物で訪ねた際に10円を支払うことができた。

2つ目のスーパーはライフ菊川店。ここはザ・やさいやよりいっぴりか近い。また言わずもがなライフなので、取り揃えにはまったく不備がない。料理酒やみりん、アイス各種もここで買う。また私はアーモ



リニューアルしたシッタータ・ミニマートの店先

ンドミルクを常飲しており、たまたま近所のマルエツプチでは取り扱いがないため、定期的にライフを訪れアーモンドミルクを買い足す必要がある。8レジ中7レジは支払いがセルフ化されており、外観は最近竣工するライフではお決まりの1Fが駐車場で2Fが売場という仕様。引っ越してきた当初に気の迷いで買った豚毛のボディブラシは毛質があまりに硬く、半年ほど体を引っ掻くようにして洗った。今はいくらか柔らかくなったものの、恐らく有名サロンなどで売られている豚毛のボディブラシはこういうんじゃないと思う。

3つ目のスーパーは両国駅そばにあるスーパーで通称「ヤオケン」。いわゆるご当地スーパーという佇まいで、年季の入った買い物カゴは分厚く赤いプラスチックでできたカゴ部分と金属の堅牢な取手からできていて、重く取回しが悪い。コツが分かっていないとスタッキングされた山からひとつ取り上げるのも難しく、入り口で少し手こずると、即座に店員さんが手を伸ばしてきてパカッとやってくれる。ヤオケンで特筆すべきは精肉コーナーで、店の奥に佇む冷蔵ショーケースの奥にはだいたい3人の精肉担当が控えている。いつも居るお兄さんはピアスを軟骨にも開けていて、スキンヘッドでまつ毛が長い。「国産も肉を2枚」「牛挽きを300」といったオーダーを受け、滑らかな手際で肉をスケールへ乗せる。これで大丈夫ですかと訊かれて表示を見ると、例えば316gとある。誰もがそれで良いという。こういうところだと肉はまず厚めのハترون紙で包まれる。消費期限が印字されたシールで留めた上ビニール袋へ入れて渡される。私はヤオケンで鶏レバー(ハツ混)200gを今までに4回買ったことがある。一度消費期限を2日超えてから調理し食べたことがあったが、体調は崩さなかった。カレー粉と酢でしっかり煮た一品だったからだろうか。



村社祐太郎 (むらこそ・ゆうたろう)

新聞家主宰。演劇作家。1991年東京生まれ。調弁の語りを中心にした作品の特異な上演様態は「読むこと」そのものとも言われる(佐々木敦)。書くことや憶え繰り返すことを疎外せずに実現する上演を模索中。近作に『フードコート』(2019)、『合火』(2021)など。2019-2020年度、公益財団法人セゾン文化財団セゾン・フェローI。2020-2022年度、THEATRE E9 KYOTOアソシエイトアーティスト。

<https://sinbunka.com>

## 04

洪革まるん

Marron SHIBUKAWA

# 演劇地図を破り棄てる？ ——離散集合する〈場〉の上演に向けて

## 「演劇」の再定義？

今号のテーマは「上演の多様化が加速する今において、演劇を再定義する」であるが、まずは少なくともこれまで「小劇場演劇」にカテゴライズされていた諸演目を「多様化する演劇」として俯瞰的な視座からマッピングすることは無理やりにであってもほぼ不可能なのではないかと思わせるひとつの事例を紹介しよう。

2018年9月29日～2019年1月20日、早稲田大学演劇博物館で開催された企画展「現代日本演劇のダイナミズム」である。本展の図録におさめられた演劇ジャーナリスト・徳永京子の企画主旨によれば、1960年代を起点として1990年代から現在(2018年)までの「現代日本演劇」を「静かな演劇」「コミュニティアート」「セックス&ジェンダー」「2.5次元」「ノンフィクション/フィクション」「音楽成分多め」「演出力」「語る力」「モノローグ×モノローグ」「史実」「弱い派」といった11のジャンルに分類したのだという。

概観してみても、諸個人/団体をどのような視座のマトリクスに位置付けようとしているのか読み取ることは難しい。だが、岩松了・宮沢章夫・平田オリザの名とともに言説化される「静かな演劇」を1990年代の代表的な演劇様式に置いたうえで、徳永が「広い意味での社会的弱者から見た世界を描く」ことを特徴とする演劇を「弱い派」<sup>1)</sup>と名付けて2010年代の「最新系」とする構成は、全体に通史的な統一感を与えている<sup>2)</sup>。

すなわち、「わたしたちの日常」を演じる「静かな演劇」を始点にして、表現・方法・メディア・社会的/政治的コミットメント等、まったく異なる切り口で「演劇」に包摂される多様な諸実践が無造作に乱立していきながらも、「最新系」では当事者的な視点から「社会的弱者の日常」を描写する「弱い派」へと収斂する。もちろん、徳永は「全体を総括するものではない」と断りを入れているが、ここで多様化する上演の分析的な位置付けはなかばスキップされ、制度的な劇場の「演劇」に着地＝再中心化する力技が行使されている。

- 1) 「弱い派」に関しては「現代日本演劇のダイナミズム」図録(早稲田大学坪内博士記念演劇博物館、2019年)をはじめ、「震災、やまゆり園、『弱い派』」(『現代詩手帖』11月号、思潮社、2018年)を参照のこと。ダンス批評家の桜井圭介は『Assembly』03(2019年)所収の論考「メンヘラに優しい演劇」で「弱い派」に対して「弱い派」の美学を提示している。
- 2) 2010年代の小劇場演劇についてのまとめた記述は佐々木敦の演劇論集『小さな演劇の大きさについて』(Pヴァイン、2020年)を参照のこと。また、同著者による『これは小説ではない』(新潮社、2020年)の第5章「演劇は小説ではない」では、チェルフィッチュ以後の「語りの実験」の系譜を観客論的な視座も含み込んで論じている。

「演技」を否定しているのではない<sup>3)</sup>。そうではなく、ますます「多様化」する諸実践を枠づけることの限界と困難が本展から読み取れることを指摘したいのだ。

さらに2021年現在、COVID-19の影響で公演中止や休業が余儀なくされ、ある種の代替措置として始められた「オンライン演劇」を「多様性」の新たな意匠に加えるならば「俳優と観客が〈いま・ここ〉を共にする出来事」といったミニマムな定義も退けられる。

だがそもその話として、「〇〇の多様化が加速する」という言説の基盤になっている普遍的な包摂の視座そのものを転換する必要があるのではないかと決められたサーキットのなかでどれだけ珍しい走り方をしてもコースアウトすることはない。だからここではジャンル本質論的な議論からは抜け落ちてしまう**上演に関わり合う諸要素や環境の複雑化**に着目することで「演劇」の脱領域化＝再形成をうながしている諸実践を取り上げてみたい。

### オンライン演劇は「演劇」を再定義するのか

多様な諸実践の無造作な乱立というときの「乱立」を規定する文脈は、ジャンルに加えて場所、メディア、市場、政治意識、ジェンダー、助成主体、作品の署名など多岐にわたる。東京近辺における上演の「場所」の乱立は言うまでもなく、ギャラリーやカフェ、公園や路上を使用したサイトスペシフィックな実践も珍しいものではなくなった。

加えてさらに「オンライン演劇」の「配信」は、特定の時間・場所と上演の結びつきを切断した<sup>4)</sup>。だが、重要なのは「演劇の本質は生身の身体が出会う〈いま・ここ〉の一回性にある」といった「ライブ性」の神話が崩壊したことではなく、たとえば「劇場の演劇」と「Zoomの演劇」がどちらも観客との関係を形成する手段＝メディアとして相対化されたことである。複数のメディアが反省的・再帰的に上演を組織する場所・方法・回路になりえると、誰もが意識せざるを得ない状況が訪れたのだ。

オンライン演劇は「演劇」に新たな多様性を加えるのではなく、上演を複雑化する。その意味では、上演を組織して観客と関係する場所は、劇場でもカフェでも路上でも家でもZoomでも絵画でもかわらないことになる。そこで問題の中心は、劇場・路上・Zoom等のメディア特性と条件を活かして、あるいはそれらを交差・複合させて、いかに具体的な他者と出会い、新たな関係を再形成する**〈場〉としての上演**を設計できるかに移行する。

そうした観点から、2020年の時代的条件を引き受けて果敢な活動を展開していた団体／プロジェクト「円盤に乗る派」に目を向けてみたい。カゲヤマ気象台の演劇プロジェクト「sons wo:」を前身とし



円盤に乗る派『ウォーターフォールを追いかけて』(2021) 映像：江口智之

て、2018年に始動した円盤に乗る派は、カゲヤマ気象台、日和下駄、畠山峻、渋谷すずをメンバーに「複数の作家・表現者が一緒にフラットにいられるための時間、あるべきところにいられるような場所を作る」<sup>5)</sup>こと、つまりは〈複数〉の交錯する〈共同性〉の実験／実践を展開するプロジェクトである<sup>6)</sup>。

2020年9月末、円盤に乗る派は特設ウェブページを開設。ジャンル横断的なシンポジウム、読書会や上映会などの配信を通じてデジタルメディアで「集まる」仕組みを作りつつ、10月末から11月初頭にかけて『ウォーターフォールを追いかけて』を公開した。

それはまさにデジタルメディアの非場所性と双方向性から発想され、構築された観客参加型の「演劇」であった。事前に設けられた「録音ページ」から観客は表示される戯曲の断片を読み上げ録音することができる。そして、カゲヤマ気象台は100名を超える参加者の〈声〉を、江口智之による家屋内の3D CGアニメーションとAOTQのラウンジミュージックを重ねて一本の「演劇」に仕立て上げたのだ。

通常ではありえない深夜23時に公開された本作は、特定の社会的・経済的な地位や状況に埋め込まれた視聴者の生活と匿名的な〈声〉が交錯する特別な時空間＝フィクションを明け開く。しかし、戯曲の断片を発する匿名的な〈声〉の連なりは、円盤に乗る派の特徴的な演技態——観客の注視を要請する脆弱で無防備な身体——と同じように、あまりにも弱々しく、断片的で、視聴者の注意深い配慮なしには容易に聞き流されてしまう性質のものである。

しかしだからこそ、それを視て、聴くものには、COVID-19のもとで具体的な「誰か」として遇される機会と場所を喪失した無名性の〈孤独〉、公に意見表明する力も奪われ、沈黙のうちで不可視化された〈顔〉のない身体に対峙するより大きな政治的・社会的文脈とリンクしたケア——具体的な配慮と気遣い——の想像力／諸感覚が惹起される。こうしてヴァーチャルな非場所に仮止めされた出会いの〈場〉に親密さの〈かたち〉が形成されるのである。

### 新聞家と〈環境のデザイン〉

むろん〈場〉としての上演を生起させる「演劇」の実践者は円盤に乗

3) 徳永が批評家・アーティストの藤原ちからとの共著で出版した『演劇最強論』(飛鳥新社、2013年)では、演劇の多種多様な表現形式を「ドラマ・リリック」「ドキュメント性—形式性」を軸にした「小劇場マッピング」で位置づけている。さらに先行例として内野儀「演劇をマッピング/ザッピングする——2005」(『演劇』の場所、東京大学出版会、2015年)。

4) 「オンライン演劇」については『表象』15(表象文化論学会、2021年)の座談会「オンライン演劇は可能か——実践と理論から考えてみる」で多角的に議論されている。また、Webマガジンartscapeでは演劇研究者・批評家の山崎健太が「劇場」のゆくえ—コロナ禍に演劇を考える(2021年5月13日閲覧)にて、オンライン配信を含めた様々なテレコミュニケーション型の演劇について論じている。

5) 「円盤に乗る派について」(円盤に乗る派WEBページ、2021年5月17日閲覧)。なお、円盤に乗る派はこうした問題意識の延長線上で2021年4月から「円盤に乗る場」というアトリエをオープンさせている。

6) 〈複数〉の交錯する〈共同性〉の実験／実践を展開するという観点からは、劇作家・岸井大輔の活動が無視しえない磁場を形成していることを示唆しておきたい。



新聞家『フードコート』

る派だけではなく、また——当然——オンラインに限定されるものでもない。

新聞家は、演劇作家の村社祐太郎が2014年から活動を開始させた演劇カンパニーである。家族や夫婦、親族間の関係を脈絡・場所・時間の不確かな錯綜した記憶＝場面の連なりとして構成されたテキストをほぼ不動の状態の俳優がたんと発語していく実験的な形式で、注目を集めた。

たとえば、2019年9月から12月まで全17回にわたって上演された『フードコート』のテキストは、いわゆる「役名」のあとに「セリフ」が表記される戯曲形式からは逸脱した散文詩のようなテキストである。これをベタに「演技」することは不可能であるとして、そのうえで俳優は発話によって「～に見える」——平田オリザの提唱した現代口語演劇は「～である」から「～に見える」への移行を演技論の特徴としていた——といった登場人物の形象が身体的に表象／投影されることすらないように、つまりはただだんにその瞬間瞬間に聴取される〈語〉の連なりのみを観客が聞き届けてしまうように発語＝実演<sup>7)</sup>する形式を提出したのである。

それゆえ、ともすれば語られる内容や文脈が「意味不明」に感じられることも頻繁に生じる。しかしそれは佐々木敦が洞察するように、俳優が「テキストと観客＝読者のあいだを繋ぐ、一種のメディエーター」つまりは仲介者となり、「演劇を観ることがテキストを読むことに限りなく近づくという異常事態」を示しているがゆえなのだ<sup>8)</sup>。

7) 「実演」には、「実演販売」のように、それを遂行するのは誰でもいいのだが、仮にそれがわたしでやってみられているといった代行性の含意を持たせている。村川拓也『ツァイトゲーバー』などの演技態と共通する特徴である。村川作品については高嶋慈「ドキュメンタリー的手法とパフォーマンスの委任・代行を通して「演劇」の原理的構造を照射する」(林立騎編『不確かな変化の中で 村川拓也2005-2020、KANKARA Inc.、2020年』)を参照のこと。

8) 佐々木敦『これは小説ではない』、新潮社、2020年、310頁。

ただし俳優が仲介するのはテキストと観客のあいだだけではない。村社が強調するのは俳優の実演と無関係に見えながら、じつは俳優の実演を支えている複数のシステムや環境の存在である。

たとえば、それは受付である。『フードコート』の会場に入ると、その日の担当者が「靴袋」の代わりに「サラシラップ」で靴を丁寧に巻いて来場者に手渡す。そして「コンシンネ」「ニチニチソウ」「ナイトジャスミン」といった植物の鉢植えであらわされた座席エリアを選択するように案内される。ただ、場内のどれが「正解」の——といってもクイズが意図されているわけではない——植物であるかは知らされない。受付する村社との会話を頼りに、自分のエリアを探り当てるが、そのとき「椅子」として受付で渡された30cmほどの筒に座るかどうかが判断しなければいけない。なにしろ、この「椅子」は大変座りにくく、その意味では椅子の機能を果たしていないからだ。

また、チケットは小劇場の価格設定・慣習から逸脱した2回観劇パス(4,000円)とフリーパス(10,000円)、時価の当日券が用意され、会場の最寄り駅近くにはフードコートがあり、上演前には回覧板がまわされ、恒例の意見会——実演後に村社と観客がさまざまな感想や質問をかわし合う会——は延々と1時間以上続くこともある。

つまり、村社の演出は「観劇」を支える〈環境のデザイン〉に向けられている。チケット、会場までの道程、受付、座席選択、アナウンス、意見会、ロビーといった実演及び観劇行為を成立させている制度的なプロセスはふつう透明化されている。しかし村社はそのプロセスを細分化し、いちいちにかしらの仕掛けを施すことで、それら諸システムや環境に各人が依存しているという自明すぎて忘却されがちな事実を喚起するのである(受付が実演を支えている!)

こうして新聞家における〈環境のデザイン〉はわずか15分の実演テキストを、複数的な出会いに満ちた膨大な余白に変える。フードコートに立ち寄った人のテキストはそれぞれまったく別物になるかもしれない。受付で巻かれた「靴」を注視した観客は、俳優の実演で聴



『Stilllive 2019』(会場:ゲーテ・インスティテュート東京)の様子  
小林勇輝の呼びかけで集まった参加者は1週間のWSを経て公開プレゼンテーションを実施した  
Photo: Kohta Kataoka,  
Courtesy of Stilllive, Goethe-Institut Tokyo

取された「とうもろこし」と「靴」のあいだに喩的な関係を結び、同時に「受付」の意味や感覚を変えてしまうかもしれない。あるいは……。ここで「演劇」は実演そのものを指していない。観客は複雑化した観劇のフローにいちいち具体的に反応させられ、自らの身体と記憶のアーカイブを再帰的・反省的に触発されることで、実演が依存する文脈の異なる諸要素が織り合わされた具体的な応接の〈場〉として上演を経験するのである。

### 演劇実践の再形成——自生的／自発的プラットフォームの創出に向けて

演劇の経験は舞台上の表現／表象／現前としての上演に限定されない。複数のシステム・環境の諸要素が各人の行為を媒介に織り合わされ、個的な経験を産出する複雑なフローの〈場〉として再帰的・反省的に構成される。

多様性から複雑性へ。このようなかたちで演劇実践を理解することの利点は、ジャンル・業界の中心的・支配的な文脈から距離を取り、たとえば演劇・美術・音楽等ジャンルの区別とは別の観点から〈場〉を形成する諸実践に「演劇的」な関心の矛先を向けられる点にある。そこで「演劇的なもの」は、各人の経験や習慣を構成している社会的・美学的システムを再意識化することで、文脈横断的な出会いの〈場〉を形成する試行錯誤のプロセスを開くための資源のひとつとして位置づけられるだろう。

詳述する余裕はないが、たとえば深夜から翌朝まで某所に集合し、スーザン・ソナタグ『《キャンプ》についてのノート』をもとに実際にキャンプファイヤーをしながら各所でパフォーマンスが展開される小宮麻吏奈とメグ忍者(オル太)企画の「campfiring」(2020)、霊園に集まり「縁を形成する技法・縁を切断する技法をその身体でもって実践する」硬軟企画の「超絶縁体」(2019-)、代々木公園でゲリラ的な集合を組織するAokid「どうぶつえん」(2016-)などに加えて、小林

勇輝が設立したパフォーマンスアート・プラットフォーム「STILLLIVE」(2019-)や武谷大介がディレクションする「ローカル及びグローバルの文脈における多様なコミュニティとの対話の場や回路の構築」を目指す「Responding」(2018-)など、実際に——観客も行為者として参入せざるを得ない——諸個人が具体的に出会い別れる離散集合が特定のジャンルの・文化的規範の境界を超えて複雑な連絡網＝地図を描き、自発的／自生的なプラットフォーム＝〈場〉としての上演を現象させているのである。

これらが多様化する「演劇」の「再定義」のもとで不可視化されてしまえば、現に生じている同時代の変化・変容から目を逸らす結果に陥るのではないか。もちろん、これは結論ではない。ここが「演劇」で／から思考するための出発点なのだ。



渋革まるん (しぶかわ・まるん)

批評家。「チェルフィッチュ(ズ)の系譜学——新しい〈群れ〉について」(『ゲンロン9』2018年10月号)でゲンロン佐々木敦批評再生塾第三期最優秀賞を受賞。論考に「『わたしたち』の健忘症、あるいはエクソフォニーが開く〈夢の脈絡〉」(『多和田葉子/ハイナー・ミュラー 演劇表象の現場』、東京外国語大学出版会、2020年)等。

<https://note.com/marronbooks/>

## セゾン文化財団 法人賛助会員の募集

セゾン文化財団では、当財団の趣旨に賛同し、活動を支援していただける法人賛助会員を募っております。  
新しい文化を創造するアーティストたちの創造活動に、ぜひお力をお貸しください。  
詳細につきましては下記URLにてご覧になれます。  
<https://www.saison.or.jp/support/index.html>

### 法人賛助会員のご紹介(2021年6月現在)

当財団の活動に対しましてご理解・ご支援をいただいています以下の法人賛助会員に深く感謝いたします。(五十音順)

セゾン投信株式会社 <https://www.saison-am.co.jp/>  
東京テアトル株式会社 <https://www.theatres.co.jp/>  
株式会社パルコ <https://www.parco.co.jp/>  
株式会社良品計画 <https://ryohin-keikaku.jp/>

## viewpoint セゾン文化財団ニュースレター第94号

2021年6月30日発行

編集人: 久野敦子

発行所: 公益財団法人セゾン文化財団

〒104-0031 東京都中央区京橋3-12-7 京橋山本ビル4階

Tel: 03-3535-5566 Fax: 03-3535-5565

URL: <https://www.saison.or.jp>

E-mail: [foundation@saison.or.jp](mailto:foundation@saison.or.jp)

- 次回発行予定: 2021年9月
- 本ニュースレターをご希望の方は送料(94円)実費負担にてセゾン文化財団までお申し込みください。  
また最新号およびバックナンバーは当財団の以下のウェブページでもお読みいただけます: <https://www.saison.or.jp/library>